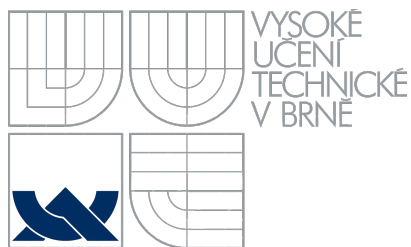


VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

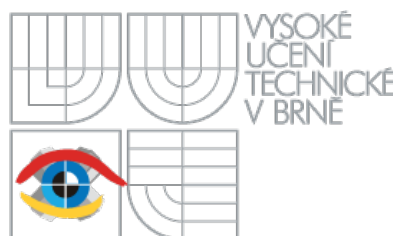
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ART

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 1
STUDIO PAINTING 1



FAKULTA
VÝTVARNÝCH
UMĚNÍ

NA HRANU REÁLNA!
TO THE EDGE OF THE REAL!

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

Bc. DOMINIK FORMAN

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

MgA. VASIL ARTAMONOV

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

MgA. ALEXEY KLYUYKOV

BRNO 2015

DOKUMENTACE VŠKP

OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST

s. 3 – 6

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

s. 7 – 13

OBRAZOVÁ ČÁST

K obhajobě byl předložen cyklus několika obrazů. Ilustrační výběr:



Sup, olej, plátno, 60 x 40 cm, 2014



Nemrtvý, olej, plátno, 80 x 80cm, 2014



Zátíší, olej, plátno, 30 x 40cm, 2015



Mart'ané, olej, plátno, 100 x 70cm, 2014



Elektrárna, olej, plátno, 40 x 40cm, 2014

TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

Motivační úvod

Nelze se zbavit dojmu, že dnešní svět (především výtvarného) umění se ve své celé šíři zdá býti unaven. Můžeme sice spekulovat, z čeho tato únava pramení, ale smysluplnější zřejmě bude zaměřit se na charakter únavy samotné. Byť je tento pocit zakoušen ze zcela subjektivního, a tím pádem jedinečného pohledu, který si nemůže klást nároky na obecnější přijetí bez nějakého typu sofistikované vědecké analýzy, nějaké formy objektivního průzkumu a následné kategorizace, má právo zaznít v rámci uměleckého pole výpovědí už jen proto, že je zakoušen. Toto právo se stává ještě umocněným vzhledem ke skutečnosti, že umělecké výpovědi nebo výpovědi o umění (nechceme zde používat pojem diskurz, neboť se z něj stalo obzvláště v uměleckých teoriích klišé) se do značné míry zakládají „pouze“ na zakoušení pocitu.

V čem tedy lze pociťovat únavu ze současného umění? Než vůbec přistoupíme k jádru této otázky, bude nezbytné, abychom tento pocit zasadili do širšího vidění perspektivy celospolečenského kontextu, ze které je zakoušen. Touto perspektivou je zažívání současného společenského stavu jakožto stavu pozdně postmoderního. Není zde prostor pro jeho detailní rozbor, proto se omezíme na několik základních rysů, které ho charakterizují.

Pozdní postmodernismus je někdy vymezován datem 11. září 2001 a útoky na WTC, kdy se objevuje „*blížkost Reálna dosud neviditelného*“, které se vlomilo do mediálního světa.¹ V tomto období se začínají vyostřovat antinomie a paradoxy postmodernismu, které v období předcházejícím, jež středoproudý myslitel Francis Fukuyama označil euforicky jakožto „konec dějin“, nebyly tak patrné. Fukuyamu, který měl tímto pojmem na mysli dosažení vrcholu vývoje lidstva v ideálním stavu socio-ekonomického uspořádání světa, jež spatřoval ve volnotržním kapitalismu a liberální demokracii, usvědčil společenský vývoj v následujícím tisíciletí z omylu. V čem se tyto paradoxy projevují, je dnes každému poměrně známo. Pro příklad uveďme důraz na formální svobodu individua, která je v rozporu s reálnými možnostmi jejího naplnění, rozpad všech společenských imperativů, které byly nakonec nahrazeny imperativem konzumu, setření hranice mezi realitou materiální a mediální,

¹ Hauser, M.: *Cesty z postmodernismu*. Praha 2012, str.: 24

cynickou distanci a nemožnost přimknutí se k jednoznačné ideji atd.

Byť se současné umění často tváří, že se s postmodernou dokázalo vypořádat, nemůžeme se zbavit dojmu, že právě toto a jemu podobná tvrzení se nepřímo usvědčují z postmoderní logiky myšlení, které v umění, stejně jako v ostatních sférách společnosti, drtivě dominuje. Jako ilustrace snahy vymanit se z této kategorizace může sloužit text Nicolase Bourriauda *Altermoderna* z roku 2009. Pojem „altermoderna“ pochází ze stejnojmenné výstavy realizované v rámci *Tate Triennial 2009* (Tate Britain, Velká Británie), jejíž byl Bourriaud kurátorem.

Vycházel přitom ze dvou elementů spisů W. G. Sebald. Jedním z nich je idea souostroví jako metafora implikující mnohost globálních kultur a jejich spojení na principu souostroví. Nynější stav kultury je představován jako konstelace bez struktury, a právě tento princip spojení jakožto získání struktury autor předpokládá do budoucna. Druhým elementem je struktura spisů samotných, které Bourriaud popisuje jako „bloumání mezi znaky proložené černobílými fotografiemi.“ Tento princip charakterizuje spojení historiografie a geografie, jež se splétají do vzájemných sítí a symbolizují tak proměnu našeho vnímání prostoru a času.

Bourriaud využívá tyto dva elementy – souostroví a Sebaldovy spisy – jako možnosti tras, po kterých se ubíral z výchozího bodu pro pochopení naší současné situace, kterou označuje jako smrt postmodernismu.

Altermoderna tedy pro Bourriauda znamená prázdno po postmoderně, které nutně již obsahuje rodící se vůli k nové podobě modernismu pro 21. století. Předpona „alter“ odkazuje k jinakosti, rozmanitosti možností vůči jedné trase. Bourriaud vnímá důležitou roli historického modernismu ve schopnosti „vytrhávat z tradice“ – z omezeného lpění na nacionalistických a dalších identitách a ze zvěčnění myšlení a praxe, jež má na svědomí mainstream. Nový modernismus má za úkol vymanit umění z ohrožení na jedné straně fundamentalismem, na druhé straně tržním konzumerismem, a to poprvé v historii v celoplanetárním měřítku. Nový modernismus dle Bourriauda nutně vzejde z globálních východisek, které díky postkoloniální kritice vytváří globální síť zbavenou centra, jež by diktovalo formu a ovládalo svoje periferie.

Jak vidíme, vyhlašování smrti postmodernismu a vůle pro jeho překročení v uměleckém světě dávno existuje. Co však zůstává klíčovým problémem, který doposud nebyl vyřešen, je způsob, reálná existence umělecké produkce, která by tuto vůli prokázala. Řešení, které navrhuje Bourriaud, není ničím víc než bytostným naplněním postmoderních principů par excellence. Umělecká tvorba, která by dle Bourriauda měla překonat „smrt postmodernismu“, spočívá v kontextualizaci, diskurzivnosti, transformování znaků a budování jejich shlukování umělecká díla. Rovněž důraz na časoprostorovou neukotvenost – spíše než ohlášení nových začátků – charakterizuje fragmentarizaci současného postmoderního vnímání reality, jak to popisuje např. Fredric Jameson ve svém díle *Postmodernismus jako kulturní logika pozdního kapitalismu*.²

Podívejme se, na jakých principech můžeme dále prokázat zakotvenost současného umění v postmoderním uvažování.

Jakým způsobem vzniká dnešní umělecká produkce, na co se umění zaměřuje? Umění dávno vyčerpalo svěžest principu sebereflexe, tedy zabývání se sebou samým jakožto svým nejdůležitějším a jediným úkolem, který byl z určitého významného hlediska hlavním motorem modernistických směrů a avantgard 20. století. Tento významný (západní) pohled reprezentuje Clemente Greenberg, když ve svém slavném eseji *Avantgarda a kýč* píše, že „výtvarné nebo literární dílo nemůže být celkově ani částečně redukováno na nic jiného, než jen na sama sebe.“³ Nemůžeme se zbavit dojmu, že tento princip, l'art pour l'art, významná část současné umělecké produkce stále tlačí před sebou jako mytický Sysifův balvan. Za celou řadu komentářů k tématům produkce, galerijního provozu, distribuce a způsobu sebezplacení jednotlivých uměleckých médií můžeme zmínit dva české příklady z nedávné doby: instalaci, se kterou Dominik Lang vyhrál cenu Jindřicha Chalupeckého (*Finále 2013*, Veletržní palác), jež nemá vyšší ambice než komentovat způsoby galerijního provozu, a výstavu Petra Duba *Deník přeživší* (Fait Gallery, 2015), která aplikuje princip l'art pour l'art na médium malby pokleslým způsobem. Vyčerpání tohoto způsobu uměleckého uvažování by se dalo shrnout do citátu Michaila Lifšice, jenž byl pronesen již na konci 60. let minulého století: „Otáčení reflexe kolem své vlastní osy rodí jen 'nudu nekonečnosti', neukojitelnou žízeň po něčem jiném.“⁴

² Jameson, F.: *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991

³ Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

⁴ Lifšic, M.: *Krise modernismu*. Praha 1975, str.: 13

Na druhé straně pomyslné osy nalezneme v současné umělecké produkci přístup, který se naopak soustředí výhradně na veškeré oblasti mimo oblast umění. Tento přístup využívá nejrůznějších oblastí lidské činnosti a vědění pro své vlastní naplnění – pro naplnění současných uměleckých tendencí. Prostředkem tvorby – médiem – je tak úplně vše, co je poskládáno umělcem do určité konstelace galerijního či jiného typu prostoru, nebo konkrétní činnosti, která je už jen dokládána dokumentací, ať již v galerii, na internetu nebo v knize. Umělec se tak může zabývat např. archeologickým průzkumem, exaktní vědou, sociálním inženýrstvím nebo aktivismem, aniž by byl poctivě vzdělán nebo měl zkušenosti v tom kterém oboru. V podstatě apropriuje cizí práci. Aby uniklo před svojí prázdnotou a společenskou bezvýznamností, umění tohoto typu parazituje, tváříc se při tom takřka velkoryse, na ostatních vědních disciplínách a dalších oblastech lidské činnosti. Umělec se stává velkým organizátorem, skladatelem různých prvků nebo manažerem lidských zdrojů, jež slouží jeho osobním ambicím. Skutečnost, že tímto způsobem pouze využívá výtvořů a myšlenky jiných disciplín, přechází umění s velkolepým poukazem na absolutní bezbřehost současné tvorby.

Jako zářný vrchol z celé řady tohoto v současnosti módního způsobu uvažování v rámci umělecké tvorby lze uvést tzv. aktivistické nebo angažované umění, jehož jménem umělci tvoří ať již zdánlivou, nebo opravdovou ušlechtilou činnost, která může mít za ambici zlepšení reálných podmínek skutečnosti. Na druhou stranu je to vždy a především ego umělce – autora, které se a priori prosazuje a spíše než blaho ostatních sleduje vydobytí respektu a výsluní umělecké slávy samo pro sebe. Příkladem může sloužit třeba happening *Pražanům* Vladimíra Turnera a dalších participujících umělců z roku 2011, který ryze aktivistickou formou prezentuje náhodným kolemjdoucím v různých částech města problematiku konkrétních developerských projektů – nic, co by aktivista nezvládl lépe. Ještě zářněji může za příklad sloužit tolik diskutovaná výstava Tomáše Rafy *Výběrové řízení na česko-romskou vlajku* (Art Wall Gallery, 2013) – projekt, který by v aktivismu neobstál pro svoji kontraproduktivitu, se vůči aktivismu obhazuje jako umělecký, vůči umělecké scéně naopak jako užitečný. Ani jedno se mu však nedaří.

Kruciální otázka vzhledem k tomuto uměleckému přístupu zní, proč se nestát „pouhým“ poctivým aktivistou, archeologem, sociologem, vědcem? Proč mají umělci pod vlivem současných trendů zapotřebí přebírat agendu jiných disciplín a v nich si často počínat vsutku

diletantsky a bez patřičného vzdělání či vzhledu svůj přístup obhajovat poukazem na umělecký charakter své činnosti? Tato cesta vede umění do stavu rozplynutí se v ostatních disciplínách a setření hranic mezi disciplínami je ryze postmoderní charakteristika.

Pokud se konkrétně zaměříme na klasické médium malby v současné umělecké produkci, můžeme sledovat mnoho různých proudů, pokud je budeme chtít nacházet. Nezabýváme se však pocitu, že principů, na kterých je postaveno, není mnoho. Nalezneme výše zmíněné nudné „otáčení reflexe kolem své vlastní osy“, které emblematicky zastupuje práce Vladimíra Houdka, nebo postupy pastíše, koláže stylů, míchání vysokého a nízkého obsahu i formy, fragmentárnost a efektní efemérnost. Všechny tyto postupy reprezentovala výstava několika českých umělců *Motýlí efekt?* (kurátor Petr Vaňous, Galerie Rudolfinum, 2010), jež tak velkolepě vyhlášovala návrat média malby zpět na konceptuálním uvažováním obsazenou scénu. Všechny spadají do výbavy postmoderní tvorby.

Ostatně výše zmíněné principy nemusíme vztahovat jen na médium malby, nalezneme je v samém srdci současné umělecké produkce, která se tak vehementně snaží z postmoderního uvažování vymanit, zatím však pouze nervózně přešlapuje na místě. Přidejme k tomu ještě cynickou distanci a intelektuální humor, jež jsou tak typické pro současnou tvorbu, která cílí do společenství zasvěcených jedinců a ostatní diváky pohrdavě přehlíží, pokud nejsou ochotni přistoupit na pravidla její vlastní hry.

Cíl práce

Cílem práce je vytvořit kompaktní soubor děl, především ale pracovat s médiem malby svébytným způsobem, který si klade za úkol netvořit pouhé fragmenty pro finální konstelaci v rámci instalace diplomové práce, ale naopak tvořit jednotlivé obrazy jakožto samonosná díla, která budou fungovat odděleně i mimo tento rámec. Ostatně tato snaha o svébytnost obrazu nehledě na kontext jeho výskytu je hlavní hnací silou dosavadní tvorby. Nejde tudíž o vytvoření souboru maleb, který může fungovat pouze v určité konfiguraci na určitém místě, ať již v galerijním, nebo jiném prostoru, ale o proces, který má ambici být něčím trvalejším než jen několikadenní výstavou.

Pociťuji určitý typ frustrace ze způsobu současných galerijních výstupů, jež jsou dominantně zaměřeny na projektové uvažování. Finální prezentace aktuální umělecké tvorby je takřka bezvýhradně nucena mít projektový charakter, který je realizován poměrně krátkou dobu na určitém místě, aby mohla být představena v rámci etablovaného uměleckého provozu. Tento projektový charakter prezentace umělecké činnosti často činí i z jednotlivých děl (např. obrazů vytvářených klasickou technikou olejomalby nebo jiných artefaktů), jež by chtěla být nositeli dlouhodobějších a trvalejší hodnot, pouhé díly ve skládačce projektu, které po jeho uskutečnění přestávají být umělecky relevantní. Druhotným cílem práce je tudíž snaha vyhnout se tomuto typu uvažování.

Základní popis díla

Diplomová práce se skládá z výběru několika obrazů středních a malých formátů vytvořených klasickými malířskými postupy, jež budou dohromady tvořit smysluplný celek, ale především si budou zachovávat svébytnou hodnotu jako jednotlivá umělecká díla. Tato díla jsou volně motivována tématem Reálna, tedy pojmem vyjadřujícím syrovou realitu před jejím symbolickým uchopením jazykem (myšlením) nebo také rozpory a paradoxy, mezery v symbolickém řádu. V žádném případě se nejedná o ilustraci daného filozofického konceptu, ke které by jistě mnohem lépe sloužily jiné prostředky a postupy. Spíše jde o implicitní, intuitivní ohmatávání tohoto tématu, které může být v některých obrazech velmi vzdálené, až nečitelné. Ostatně témata či motivy jsou zde považovány za méně důležité, byť se nedají opominout.

Nejdůležitějším těžištěm obrazů je jejich způsob provedení, jejich formální vlastnosti. Je to tedy forma, která definuje v tomto případě čtení obsahu, nikoliv naopak. Byť nás může napadnout klišé o neoddělitelnosti formy a obsahu, jež má své kořeny kdesi v Hegelově filosofii, můžeme přeci jen v umělecké tvorbě klást důraz na to či ono podle naší vůle.

V tomto souboru obrazů jde tedy o oscilaci mezi hutnou, až nesnesitelně vysokou vrstvou nánosu barvy a plochou, která nezakrývá své materiální vlastnosti, jako např. viditelné tahy štětcem. Materiálnost, hmota, přiznaná vrstva barvy jsou východiskem. Některé obrazy jsou těžké a zemité, jiné se více zabývají plochou. Barvy jsou lomené do tmavých hnědých a

šedých odstínů, jindy zase kontrastují ve spektrálních odstínech na velkých plochách.

Kontextualizace

Používáním silných nánosů barev a jejich lomení do tmavých odstínů zdůrazňuje hutnost, materiální charakter, „tíhu obrazů“. Nejedná se však o informelní přístup, který by sázel na intuici a absenci forem. Naopak, malířský proces se snaží být kontrolován racionálně co nejvyšší měrou. Rozum pochopitelně nemůže malířskému procesu vládnout absolutně, byť se ho snaží ze všech sil kontrolovat, intuice hraje v procesu svoji úlohu.

Veškerá lidská činnost, jevy a události se odehrávají v kontextu. Kontext je v nejširším slova smyslu souvislost mezi těmito jevy a událostmi. Obzvláště v postmoderním typu uvažování se z práce s kontextem, tedy se souvislostmi různých prvků a významů, stává ústřední metoda umělecké činnosti, která je nadřazena nade vše. Tento typ uměleckých děl, kdy dílem je souvislost, zpravidla musí být doprovázen textem, aby byl divák schopen jakékoliv recepce.

Tato diplomová práce nechce představovat jako hlavní cíl uměleckého díla souvislost, naopak se snaží mapovat možnosti obrazu jakožto samostatného informačního zdroje. Byť se při vzniku díla pochopitelně nelze vyvázat z kontextu různých významových oblastí a ani to není účelem, kontext by měl být pouze do jisté míry kontrolován, neměl by se však stát dílem samotným.